

O patrimônio histórico e a cultura material no Renascimento

Historical heritage and Renaissance material culture

*Christine Ferreira Azzi*¹

Instituto Brasileiro de Museus

Resumo: O artigo procura apresentar e discutir a noção de patrimônio cultural, tendo como base o período renascentista no que se refere ao desenvolvimento da cultura material. Além disso, propõe-se problematizar a relação entre patrimônio, museu, monumento, cultura e memória, à luz de teóricos como Françoise Choay, Jacques Le Goff, Dominique Poulot e André Malraux.

Palavras-chave: Patrimônio cultural. Renascimento. Cultura material. Memória.

Abstract: The article attempts to present and discuss the notions of cultural heritage based on the Renaissance period concerning the development of material culture. Besides, it is proposed to discuss the relationship between heritage, museum, monument, culture and memory, in the light of authors as Françoise Choay, Jacques Le Goff, Dominique Poulot and André Malraux.

Keywords: Cultural heritage. Renaissance. Material culture. Memory.

¹ Doutora em Literatura Francesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisadora do Instituto Brasileiro de Museus, em Minas Gerais. Contato: christine.azzi@museus.gov.br

Este artigo busca apresentar e discutir a concepção de patrimônio cultural a partir de uma perspectiva histórica e conceitual, com ênfase na importância do período renascentista para o desenvolvimento da cultura material e, conseqüentemente, da prática colecionista e das noções de patrimônio, museu e monumento. À luz das noções apresentadas, procura-se problematizar a cultura material como pressuposto da formação de uma memória coletiva, através de signos mnemônicos.

A arte como objeto de reflexão e de estudo sempre esteve presente na história das civilizações, desde a *Poética*, de Aristóteles, passando pelo *Tratado de pintura*, de Leonardo da Vinci, e a *Arte poética*, de Boileau. E, ao longo da constituição de sua própria trajetória, observam-se momentos de mudança de mentalidade que influíram na concepção da noção de arte, que também podem ser compreendidos como rupturas marcantes no desenvolvimento da reflexão sobre arte.

O primeiro momento de ruptura é o Renascimento, quando o amplo movimento de renovação intelectual é baseado parcialmente na imitação dos antigos, mas dá acesso também à emancipação religiosa da Reforma e da Contrarreforma. Ao mesmo tempo, ele é acompanhado por uma tomada de consciência do poder do indivíduo, de sua capacidade de emancipação em relação às concepções da Idade Média, período no qual se acreditava que a criação era um privilégio de Deus e, portanto, não se atribuía ao homem nenhum poder criador. Negava-se, então, a ideia de que a arte pudesse resultar de qualquer criação humana; ao produzir uma obra, o homem apenas revelava o poder infinito de Deus. Dessa forma, a própria noção de autoria na arte ainda não existe, já que toda criação é divina e o homem é apenas Seu instrumento, Seu artesão. O Renascimento corresponde a uma filosofia mais ampla, conhecida como Humanismo, na qual o homem se insere como, ao mesmo tempo, observador e foco de estudo. No Humanismo, há dois componentes básicos: o ressurgimento do interesse pela arte e pelos valores clássicos, e um sentido renovado da capacidade do indivíduo em sua transformação do mundo, através da busca de respostas científicas, e não mais religiosas.

O termo humanista foi usado pela primeira vez no século XIV para designar os professores de artes liberais romanas (geometria, gramática, poesia, retórica e filosofia moral). Aos poucos, o termo foi sendo usado para designar qualquer pessoa instruída com um interesse no mundo clássico e nas relações humanas. Embora tivesse começado por

ser um movimento literário e erudito, o Humanismo impulsionou um novo interesse pelos artistas como grandes homens, que tinham um papel essencial na descoberta das artes e do passado (JIMENEZ, 1999, 34).

No que se refere ao tema da cultura material no período renascentista, é preciso observar que fazer uma história do patrimônio é, antes de tudo, investigar a prática do colecionismo, que move o ser humano desde a Antiguidade Clássica. Na história da humanidade, tal prática se inscreve de maneira tanto positiva quanto negativa tendo, às vezes, fins mais políticos do que culturais. O historiador Krzysztof Pomian define coleção como:

[...] qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público. (POMIAN, 1984, p. 51).

Importante ressaltar que, para o autor, entende-se por olhar do público qualquer tipo de olhar, o que inclui nesse grupo as coleções particulares, além das exposições e dos museus públicos e privados. Porém, o autor reconhece que sua definição é limitada e meramente descritiva, pois exclui, por exemplo, os objetos não expostos ao olhar, tais como tesouros escondidos. A prática do colecionismo se inscreve numa cultura erudita, conectada ao saber e ao acúmulo de conhecimentos enciclopédicos. Colecionar, nesse sentido, configura uma forma objetiva de dar corpo ao saber, através da posse de objetos ou de imagens representativas destes.

A historiadora Françoise Choay, em sua obra *A alegoria do patrimônio*, explica a noção do termo monumento, de demasiada importância para a compreensão do conceito de patrimônio e da prática de conservação que lhe é associada. Segundo a autora, a concepção do termo monumento relaciona-o sobretudo ao afetivo :

Em primeiro lugar, o que se deve entender por monumento? O sentido original do termo é o do latim *monumentum*, que por sua vez deriva de *monere* ('advertir', 'lembrar'), aquilo que traz à lembrança alguma coisa. A natureza afetiva do seu propósito é essencial: não se trata de apresentar, de dar uma informação

neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva. [...] A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar. (CHOAY, 2006, p. 17).

E, logo adiante, a autora completa: “O monumento assegura, acalma, tranquiliza, conjurando o ser do tempo. Ele constitui uma garantia das origens e dissipa a inquietação gerada pela incerteza dos começos” (CHOAY, 2006, 18). Nesse sentido, o monumento se apresenta como uma interseção entre a memória individual e a memória coletiva. No texto *Mémoire, temps, histoire* (1996), Etienne Akamatsu observa que a função da memória individual é nos restituir o passado, pôr à disposição lembranças que vivemos, e produzir sensações extraordinárias, como a *madeleine* de Proust. No entanto, ele ressalta que a memória coloca também uma ambiguidade, pois vive entre dois polos: a vontade e a recusa, a verdade e a ilusão, na medida em que a subjetividade impera no que se refere à distância entre o real e a impressão do real. Já a memória coletiva possui uma vocação social, política ou mesmo religiosa, que se destina a estabelecer uma relação entre a comunidade e o tempo, construindo um vínculo do homem, como indivíduo, com um passado imemorial e comum a todos (AKAMATSU, 1996, p. 8). Dessa forma, os monumentos e, de forma mais ampla, o que se compreende como patrimônio cultural são elementos de mediação entre o homem, a memória individual e a memória coletiva.

Choay distingue ainda as noções de monumento e de monumento histórico (CHOAY, 2006, p.25): o monumento tem função antropológica, no sentido de ser criado como um testemunho de evento ou personagem da história. Sua função memorial se mostra a serviço da humanidade, a fim de não deixá-la esquecer o fato que merece ser escrito na história. Com o advento da escrita e da fotografia, e a substituição progressiva do ideal da memória pelo ideal da beleza, são criadas formas técnicas de registro. O conceito de monumento se

transforma, na medida em que ele, em sua função memorial, deixa de ser o principal meio de registro. Enquanto o monumento é criado já com fins memoriais, o monumento histórico é constituído como tal pelo posterior olhar dos historiadores, que o converte então em testemunho do passado. Assim, toda obra do passado pode ser convertida em testemunho histórico sem que para isso tenha tido, na origem, uma destinação memorial; e essa noção é importante para a constituição do museu moderno. A autora assinala ainda que a elaboração do conceito de monumento histórico data de 1790, em decorrência da Revolução Francesa. Sobre a substituição da função memorial do monumento pelo ideal da beleza, a historiadora comenta:

O patrimônio histórico e a cultura material no Renascimento

357

A progressiva extinção da função memorial do monumento tem muitas causas. [...] A primeira refere-se à importância crescente atribuída ao conceito de arte nas sociedades ocidentais, a partir do Renascimento. A princípio, os monumentos, destinados a avivar nos homens a memória de Deus ou de sua condição de criaturas, exigiam daqueles que os construíam o trabalho mais perfeito e mais bem realizado, eventualmente a profusão das luzes e o ornamento da riqueza. [...] A segunda causa reside no desenvolvimento, aperfeiçoamento e difusão das memórias artificiais (CHOAY, 2006, p. 20).

Assim, o ideal renascentista que associava o belo ao sagrado, o advento da imprensa e a conseqüente difusão da escrita, assim como, posteriormente, o surgimento da fotografia, são fatos que determinam as formas de memórias artificiais, representadas pelas novas técnicas de registro que se tornam parte da discussão sobre a soberania da imagem e a história da arte dos museus.

Na Idade Média, o cristianismo se mostrava como grande influência na sociedade e na política. Ao preconizar o despojamento pessoal e o desprendimento dos bens materiais, a Igreja Católica se torna a grande receptora de doações, formando a partir daí verdadeiros tesouros que eram utilizados para fortalecer alianças políticas e financiar guerras contra os inimigos do Estado Papal. Para armazenar tamanhas relíquias, foi criado o *studiolo*, um espaço concebido especialmente para guardar e apreciar tais tesouros. Em sua obra sobre a história do colecionismo, Philipp Blom comenta:

Durante a Idade Média, príncipes da Igreja e governantes seculares acumularam tesouros de relíquias, vasos de luxo, joias e objetos como chifres de unicórnio (narval) ou outras criaturas lendárias. Desses tesouros, surgiu uma forma mais privada de apreciação, o *studiolo*, um estúdio especialmente construído para abrigar objetos antigos, pedras preciosas e esculturas, popular na Itália entre homens de recursos e conhecimentos, a partir do século XIV. Oliviero Forza, em Treviso, foi dono do primeiro *studiolo* de que há registro, em 1335. Coleccionar obras de arte e objetos esculpidos em pedras e metais preciosos tornou-se passatempo de príncipes, diversão que às vezes beirava a paixão avassaladora. (BLOM, 2003, p. 33).

O termo patrimônio tem sua raiz no universo jurídico, pois deriva do latim *patrimonium*, significando o que se recebe de uma família, sendo *pater* compreendido mais no sentido social do que biológico do termo. De acordo com Frédéric Barbier, no ensaio *Patrimoine, production, reproduction* (BARBIER, 2004, p. 11), o termo era usado na Idade Média, seja diretamente em latim ou, a partir do século XII, em latim vulgar, sempre remetendo a bens materiais. Segundo o historiador, a articulação entre o termo e a construção do direito romano explica porque não há o equivalente exato de patrimônio em línguas não-latinas:

A articulação entre o conceito de patrimônio e a construção do direito romano explica o porquê de não se encontrar o equivalente direto de ‘patrimônio’ nas línguas não latinas; como, por exemplo, no alemão – enquanto que no espanhol e no italiano não há problema algum quanto a isso. (BARBIER, 2004, p. 12).

Barbier observa que, em alemão, o termo patrimônio artístico deriva da raiz *denken*, que significa “pensar”, e gera também o composto *denkmal*, cujo significado é “monumento”. Ambas as noções remetem à origem do termo monumento em latim, *monere*, cuja tradução é “fazer pensar”. Assim, percebe-se que os conceitos de patrimônio e de monumento se conectam e evocam, em sua essência, algo que ligue o objetivo ao subjetivo, isto é, um objeto a uma ideia, tal qual um símbolo.

A ideia de patrimônio como símbolo também encontra respaldo em sua trajetória, na medida em que a leitura histórica o caracteriza como símbolo de memória, símbolo de uma nação. Michel Melot,

no texto *Qu'est-ce qu'un objet patrimonial?*, dá lugar à discussão sobre a relação entre o objeto patrimonial e a coletividade. Ele se questiona: “É suficiente afirmar que um objeto patrimonial é um objeto coletivo?” (MELOT, 2004, p. 5). Para o pesquisador, as noções de objeto patrimonial e de comunidade estão intrinsecamente ligadas e legitimam uma à outra, pois a existência de uma implica a existência da outra. Assim, uma comunidade existe graças ao objeto patrimonial; pois, de acordo com Melot, ele fornece uma identidade comum à coletividade, transformando populações em Povos e territórios em nações:

O objeto patrimonial é simplesmente o objeto graças ao qual uma comunidade existe. Ela precisa dele para existir enquanto patrimônio. Os processos de reconhecimento e de gestão desse objeto estão além da apropriação ou da decisão individual. Ao distinguir a *coletividade* - uma coleção de indivíduos que possuem características e interesses comuns - da *comunidade*, compreendida, sob uma forma mais global, como um conjunto dotado de uma personalidade única, pode-se afirmar que o patrimônio faz da coletividade uma verdadeira comunidade. Ele transforma as populações em Povos e os territórios em Nações. (MELOT, 2004, p. 5).

Condição para a existência de uma comunidade, o objeto patrimonial se torna definitivamente o elo entre memória e nação, na medida em que esse bem patrimonial deve ser reconhecido coletivamente, possibilitando o surgimento de uma memória coletiva. Para Melot, a memória coletiva não tem existência própria, mas faz uso de linguagens e objetos que a transmitem. É nesse ponto que entram o patrimônio, o monumento e o museu. Schaer, em seu estudo sobre a história dos museus, partilha da ideia apresentada por Melot, ao observar que “se os objetos estão ali para fazer lembrar a história, pode-se também criar uma imaginária a partir deles” (SCHAER, 2007, p. 83). Ele lembra que desde o início da Monarquia de Julho, após a Revolução Francesa, o então rei Louis Philippe decide encomendar aos artistas representações de grandes eventos reais, a fim de mostrar a unidade e a continuidade nacional. Estas pinturas ficariam expostas no que seria o recém-criado Museu Histórico de Versailles. Nesse caso, percebe-se que os objetos patrimoniais foram criados já com a intenção de serem objetos mnemônicos, que deveriam ficar expostos ao público em espaço igualmente consagrado à memória, ratificando a imagem real desejada.

No entanto, deve-se ressaltar que o termo patrimônio, ainda que tenha referências históricas e concretas, apresenta na atualidade uma dimensão em construção, sujeita a constantes redefinições e novas reflexões sobre os campos aos quais se refere. Como observa Mário Chagas, em *A imaginação museal*:

A palavra patrimônio, ainda hoje, tem a capacidade de expressar uma totalidade difusa, à semelhança do que ocorre com outros termos, como cultura, memória e imaginário, por exemplo. Frequentemente as pessoas que desejam alguma precisão se vêem forçadas a definir e a redefinir o termo. (CHAGAS, 2009, p. 33).

O museólogo lembra ainda algumas das novas acepções que a palavra pode assumir atualmente, como “patrimônio digital, patrimônio genético, biopatrimônio, etnopatrimônio, patrimônio intangível (ou imaterial), patrimônio industrial, patrimônio emergente, patrimônio comunitário e patrimônio da humanidade [...]” (CHAGAS, 2009, p. 33).

Com o início do Renascimento nos séculos XIV e XV, o espírito científico se intensifica, o paradigma do conhecimento se transforma e modifica os modos de ver e de pensar as artes e as coleções. As fronteiras entre as concepções de patrimônio, de memória e de nação se tornam ainda mais fluidas.

Porém, não é apenas a história do colecionismo e do patrimônio que se conecta ao Renascimento. No que se refere aos museus, muito de sua concepção como lugar ou depósito de bens e objetos representativos do passado é derivada do pensamento do homem renascentista. Como já havia observado o historiador Jacques Le Goff:

Os museus contemporâneos estariam ligados ao progresso da memória escrita e falada da Renascença e à lógica de uma nova ‘civilização da inscrição’, sendo possível datar o século XIX como o da ‘explosão do espírito comemorativo’, como o momento de uma nova sedução da memória. (LE GOFF, 1984, p. 37).

E a própria função memorial se transforma no Renascimento, quando a noção de arte é associada ao belo e ao sagrado, medida que traz consequências para a concepção de patrimônio e de museu. Sobre a prática do colecionismo durante o Renascimento, Philip Blom comenta:

Junto com o crescente espírito científico do Renascimento na segunda metade do século XVI, veio uma grande quantidade de coleções que procuravam explorar e representar o mundo como ele parecia àquela altura. O *studiolo* já não correspondia à necessidade de compreender a simples exuberância do novo em todas as suas formas estranhas. (BLOM, 2003, p. 35).

Com profundo interesse pela Antiguidade Greco-Romana e des- caso pela Idade Média, a busca do humanista pelo conhecimento é leva- da adiante, sobretudo, pela pesquisa dos *antiquaires*, cujo sentido, como bem observou Françoise Choay, é usado em sua acepção original de “es- pecialista no conhecimento de objetos de arte antiga e curioso dele” (CHOAY, 2006, p. 62). Configura-se então o que a historiadora denomina “época dos antiquários”, devido à grande mobilidade que caracteriza a Europa a partir do século XV, e ao intenso trabalho de exploração e de pesquisa formulado pelos eruditos europeus, o que faz as noções de monumento e de documento se ampliarem e se enriquecerem:

Para os humanistas do século XV e da primeira metade do se- guinte, os monumentos antigos e seus vestígios confirmavam ou ilustravam o testemunho dos autores gregos e romanos. Mas, dentro da hierarquia da confiabilidade, eles estavam abai- xo dos textos, que conservavam a autoridade incondicional da palavra. Os antiquários, ao contrário, desconfiam dos livros[...]. Para eles, o passado se revela de modo muito mais seguro pelos seus testemunhos involuntários, por suas inscrições públicas e sobretudo pelo conjunto da produção da civilização ocidental. (CHOAY, 2006, p. 62).

Assim, não se trata apenas de um interesse pelas antiguidades; mas, de certa forma, pode-se dizer que tem início um embate entre o objeto e o documento escrito como testemunhos “autênticos” do passa- do. Roland Schaer observa que a ideia de museu se formou aos poucos do Renascimento até o Iluminismo. Porém, essa “invenção” do museu foi também uma forma de evocar a Antiguidade, através da celebração de sua arte e do estudo de sua história, procurando rivalizar com o pe- ríodo clássico ao restaurar uma instituição que foi criada na época he- lenística (SCHAER, 2007, p. 12). De acordo com Choay, entre o século XV

e XVIII a atenção na Europa se volta para a cultura material do passado, sobretudo a clássica, configurando um movimento de intenso estudo sobre antiguidades e quaisquer objetos e imagens que representassem as raízes do homem europeu. Tal estudo se baseava no método científico de análise e classificação, e por isso mesmo era considerado superior à subjetividade dos relatos escritos e orais:

A importância atribuída pelos antiquários aos testemunhos da cultura material e das belas artes não é senão um caso particular do triunfo geral da observação concreta sobre a tradição oral e escrita, do testemunho visual sobre a autoridade dos textos. Entre o século XVI e o fim do Iluminismo, o estudo das antiguidades evolui segundo uma abordagem comparável à das ciências naturais: ele busca uma mesma descrição, controlável e, portanto, confiável, de seus objetos. (CHOAY, 2006, p. 76).

O historiador Dominique Poulot, no ensaio *Museu, nação, acervo*, comenta sobre a função do que ele chama de bens patrimoniais como objetos que evocam o passado e, nesse sentido, nos conectam à história:

Os objetos 'patrimoniais', documentos e monumentos, testemunhos de uma época, de pessoas e de eventos passados, separados de seu meio de origem, quer porque perderam sua função e sua utilidade, quer porque foram mutilados, modificados ou destruídos em maior ou menor grau, manifestam um vínculo físico entre nós e o outro desaparecido: eles têm um potencial de evocação. (POULOT, 2003, p. 34).

No texto intitulado *O objeto material da pesquisa: o documento*, o medievalista Jean Glénisson estabelece uma classificação para os documentos e distingue os testemunhos em dois tipos: os voluntários, caracterizados pelos relatos escritos tais como memórias, crônicas, anais; e os involuntários, representados pelos vestígios arqueológicos, os objetos e os monumentos. Assim, afirma o autor:

Tais classificações [de documentos], via de regra, apelam, seja para o caráter subjetivo dos testemunhos, seja para a natureza objetiva das fontes históricas. No primeiro caso, há acordo na

distinção entre testemunhos *involuntários* (monumentos, vestígios arqueológicos, usos e costumes) e testemunhos *voluntários*: memórias, crônicas e anais, obras dos próprios historiadores, tudo quanto, habitualmente, é abrigado sob o nome de ‘fontes narrativas’ (GLÉNISSON, 1961, p. 137).

E o historiador continua, ao discorrer sobre a natureza das fontes históricas, classificando-as em três tipos: orais, materiais e escritas:

Se, ao contrário, dirigirmos as atenções para a natureza das fontes, podemos dividi-las em três categorias. Incluem-se entre as fontes imateriais todos os traços do passado que sobrevivem nos agrupamentos humanos: instituições, costumes, tradições, lendas, superstições, [...]. De maneira geral, trata-se de fontes orais. Ao contrário, [...] são outras tantas fontes materiais: os monumentos. Neste caso, reserva-se a expressão documentos para as fontes escritas (GLÉNISSON, 1961, p. 137).

Assim, observa-se que os antiquários defendiam a primazia dos testemunhos involuntários sobre os voluntários, argumentando que aqueles seriam visões do passado não impregnadas da subjetividade humana, como um relato histórico, por exemplo. E, apesar de os dois tipos de testemunhos serem caracterizados como fontes materiais, percebe-se, no Renascimento, a superioridade da imagem sobre a escrita. Não é à toa que muitos dos antiquários guardavam imensos catálogos e inventários com descrições, ilustrações de monumentos e de objetos, configurando um verdadeiro “museu de papel”, e o que, pode-se pensar, estaria na origem da ideia de museu imaginário desenvolvido por Malraux. Nesse sentido, é correto afirmar que a preponderância da imagem sobre a escrita, mesmo pondo em cena um conflito entre imagem/discurso, fortalece a noção de monumento e de patrimônio histórico:

Daí se explica o papel crescente da ilustração no trabalho dos antiquários. Apesar de sua dispersão, as antiguidades devem ser permanentemente passíveis de observação e de comparação pela comunidade dos eruditos. [...] Mesmo nas obras epigráficas, torna-se indispensável reproduzir a imagem. (CHOAY, 2006, p. 77).

*O patrimônio
histórico e
a cultura
material no
Renascimento*

363

E a autora completa, mais adiante: “À medida que ela [a ilustração] se generaliza, a exatidão da representação dos edifícios contribui para que se complete e se firme o conceito de monumento histórico, que não por acaso recebe sua denominação no fim do século XVIII” (CHOAY, 2006, p. 83).

De acordo com Dominique Poulot, o conceito de patrimônio se define através de seu valor, seja histórico ou pecuniário, como mediador de uma genealogia, de um bem cujo valor de transmissão remete a uma história, a uma origem:

Para o direito romano, responsável pela formação de parte da consciência ocidental, o patrimônio é o conjunto dos bens familiares considerados não segundo seu valor pecuniário, mas segundo sua condição de *bens-para-transmitir*. Tal traço os diferencia de forma absoluta dos demais bens que, de modo geral, ‘não estão inscritos num status [...], e sim considerados em separado dentro de um mundo de objetos que possuem um valor próprio, atribuído exclusivamente pela troca e pela moeda’. De fato, na cultura do *patrimonium*, ‘a norma social pedia que aquilo que fosse possuído por alguém devia ter sido transmitido através de herança paterna e aquilo que tinha sido herdado devia ser transmitido.’ O termo ‘patrimônio’ remete assim a um bem de herança que, segundo Littré, por exemplo, ‘descende conforme as leis dos pais e das mães aos filhos’. Ele não evoca a priori o tesouro ou a obra-prima, mas envolve a reivindicação de uma genealogia. (POULOT, 2003, p. 35).

Nesse sentido é que se deve compreender que a importância dada pelos antiquários aos monumentos levava em conta somente os fatores históricos, deixando de lado a questão estética, artística. Mais tarde, tal posicionamento passa a ser questionado, pois alguns humanistas mais ligados à arte começam não somente a cobrar a valorização da arte, como a discutir a reprodução dos monumentos, prática realizada pelos antiquários. Surgem então assuntos como o valor da imagem que representa o objeto, assim como a noção de original; questões, aliás, que são discutidas até a atualidade, no mundo da arte e dos museus. Afinal, uma das grandes interrogações colocadas pelo museu é, justamente, se a reprodução não tem valor por ser destituída da vida do original, enquanto

que o museu possibilita o contato e o diálogo com o original e a sua aura de objeto artístico e histórico. Nesse ponto, observa-se o quanto a discussão se torna contemporânea, ao lembrarmos a noção de museu imaginário desenvolvida em 1951 por André Malraux, em sua obra *Le musée imaginaire*, que compreende um museu feito de reproduções, mas nem por isso destituído de valor. Embora o escritor não apresente uma definição objetiva do termo, a noção de museu imaginário evoca a ideia um espaço simbólico habitado por reproduções das grandes obras de arte, configurando um catálogo criado a partir da memória pessoal, composto por acervo construído individualmente. Na medida em que se coloca como lugar em construção, o museu imaginário estabelece a relação entre obra de arte e reprodução técnica, permitindo a seu “curador” ferramentas de seleção e de intervenção. Assim, questões como reprodução, original, valor, aura, imagem são sempre renovadas e trabalhadas num constante diálogo entre passado e futuro, arte e história, quando tais conceitos são postos em confronto.

Outro ponto levantado é que, a partir da valorização da presença do objeto no período renascentista, tem início a preocupação com instrumentos de conservação, dando forma à ideia de que a ausência de determinados bens deixaria uma grande lacuna. Sobre isto, Choay comenta:

Esse amor à arte que, a partir do Renascimento, exige, para sua satisfação, a presença real de seu objeto, iria enfim mobilizar forças sociais poderosas o bastante para institucionalizar uma conservação material sistemática das antiguidades? Parecia ter chegado essa hora. Um mercado em constante expansão, associado ao aprofundamento da reflexão sobre a arte e às descobertas arqueológicas, criava uma nova mentalidade num público de apreciadores recrutados em camadas sociais mais variadas, e que dispunha de uma autoridade intelectual e de um poder econômico sem precedentes. (CHOAY, 2006, p. 89).

A nova forma de pensar o mundo e a pesquisa histórica levou o Renascimento ao que Blom chama de “surto de colecionismo”, que leva a atividade além dos muros reais e/ou eclesiásticos. Blom atribui tal fato a diversas razões, dentre elas as inovações técnicas (como a imprensa), a navegação e a consequente expansão de fronteiras e de

trocas de bens (BLOM, 2003, p. 37). Assim, com novos impérios comerciais, abria-se um universo de riquezas. Além disso, com a autoridade da Igreja em declínio, a consciência da morte e da importância dos bens materiais tornou-se premente, estimulando o acúmulo de bens como forma de patrimônio, em seu sentido original de herança a ser deixada. A esse respeito, Blom afirma que:

Com a disseminação da atividade de colecionador como assunto sério, outro fenômeno apareceu: colecionar tornou-se popular entre pessoas que não tinham grandes recursos nem grandes ambições intelectuais; pessoas comuns que tinham um pouco para gastar [...]. Havia comerciantes especializados em artigos exóticos, e boticários costumavam estocar coisas curiosas, como múmias egípcias e peixes estrangeiros secos [...]. (BLOM, 2003, p. 40).

Importante observar que, paralelamente às coleções de antiguidades, surgiram no *Quattrocento* as coleções particulares, elaboradas sobretudo pelos príncipes italianos. Somente no fim da Idade Média (séculos XIV e XV), o poder político e econômico de alguns príncipes italianos se insurge, através da formação de coleções privadas, que dão origem ao que se chama “coleções principescas”, características do Renascimento. Nesse período, entre os séculos XV e XVI, além da proliferação das coleções privadas, houve grande efervescência artística, pois os príncipes europeus tinham por hábito financiar o trabalho de artistas contemporâneos, tais como Leonardo da Vinci, Botticelli, Michelangelo, Fra Angélico, Tintoretto, Rafael, entre vários outros que, posteriormente, se inscreveram na história da arte mundial. São essas coleções, presentes não apenas na Itália mas em toda a Europa, que se transformaram em símbolos do poder econômico e político das famílias reais e vão dar origem, posteriormente, ao museu enquanto instituição e à transformação de coleções privadas em públicas. Segundo Choay, a partir daí são criados os primeiros museus de arte, na forma de conservatórios de pintura, escultura, desenho, gravura; tudo destinado ao público. Tal projeto de democratização do saber é próprio da filosofia iluminista, ligada ao aprendizado, à organização e à transmissão da experiência estética:

O desenvolvimento dessas instituições [museus de arte], inspiradas

nos modelos do museu de imagens e da coleção de arte, inscreve-se no grande projeto filosófico e político do Iluminismo: vontade dominante de democratizar o saber, de torná-lo acessível a todos pela substituição das descrições e imagens das compilações de antiguidades por objetos reais - vontade, menos geral e definida, de democratizar a experiência estética. (CHOAY, 2006, p. 89).

Na progressiva transformação do museu, de instituição privada para um espaço aberto ao público, ficou cada vez mais claro à elite e ao Estado sua força como ferramenta política. Assim, ainda que se buscasse democratizar o acesso ao museu, tal fato ocorreu com dificuldades e, sobretudo, tendo em vista um maior controle da sociedade.

Nos séculos XV e XVI, a Europa se viu conturbada pela Reforma Protestante, que subtraiu da Igreja Católica Romana grande parte de seu público. A Contrarreforma, apesar de entrar em ação relativamente tarde, consolidou o papel da cultura na defesa e na preservação da sociedade cristã. Nesse sentido, a Igreja Católica liderou ações que tinham por objetivo a reconquista do público perdido para o protestantismo, assim como a propagação dos valores católicos. De acordo com Marlene Suano (SUANO, 1986, p. 22), foi o Papado que, em 1471, primeiramente abriu suas coleções ao público, num *antiquarium* organizado pelo Papa Pio VI; e em 1601 o arcebispo de Milão criou a Biblioteca Ambrosiana e a Academia de Belas-Artes. Tais instituições, apesar de visitadas por um público seletivo formado por artistas e estudantes, já mostrava a tendência do museu em se tornar um espaço de ensino e de criação artística, ainda que a serviço da estética aprovada pela Igreja. A esse respeito, Suano comenta: “Assim é que o final do século XVII e o começo do XVIII viram a cristalização da instituição museu em sua função social de expor objetos que documentassem o passado e o presente e celebrassem a ciência e a historiografia oficiais” (SUANO, 1986, p. 23).

Importante ressaltar que, já então, o papel político do museu se faz presente, na forma de uma instituição a serviço do conhecimento, do saber e da arte propagados pela elite e pelo Estado. Dessa forma, consolidar seu papel junto ao público se torna uma interessante arma de influência e de controle social.

Ainda de acordo com Suano (1986, p. 25) e seu estudo sobre as origens do museu, seguindo o movimento, na Inglaterra teve início o primeiro museu oficialmente público: o *Ashmolean Museum* (1683), da

Universidade de Oxford. Paralelamente, a Galeria de Apolo, no então Palácio do Louvre, abriu suas portas a artistas e estudantes. Mas foi com a política mercantilista dos séculos XVII e XVIII, que as coleções viram maior incentivo à formação de um público mais amplo. Para evitar a saída de riquezas do país, na forma de importação de obras de arte, o Estado se dedicou à formação de mão de obra artística no mercado interno. E, para isto, a visitação às coleções se fazia essencial, dando início à abertura das coleções reais, como a do Palácio de Luxemburgo, a do Palácio de Postdam e a do Palácio Hermitage.

Porém, apesar da aparente democratização, a ampliação do acesso a coleções públicas e privadas gerou conflitos e tensão entre a nobreza e o povo. Vivendo um período de crescente tensão social, a reação popular ao autoritarismo e à ostentação dos reis e da nobreza tomava força, culminando na Revolução Francesa, em 1789, evento que muito influenciou a transformação da instituição museu. Pois, se a prática do colecionismo se mostra intrinsecamente ligada à concepção de patrimônio histórico, é no Iluminismo que o campo do saber enciclopédico toma força e, conseqüentemente, os acervos que compõem as coleções privadas e as públicas, que logo se transformarão em museus:

O acervo, em sua configuração, inscreve-se na longa tradição do colecionismo - em que, na época moderna, apesar da comunhão com o objeto, o gozo apoia-se no saber do conhecedor. [...] Podemos concluir daí o quanto a patrimonialização coincide com a tradição da cultura erudita e, mais especificamente, com a tradição escrita ocidental: a história da arte, as teorias artísticas, os relatórios administrativos, os artigos e as críticas na imprensa, os romances e os ensaios [...]. O século XVIII é o momento estratégico dessa construção, que assiste à elaboração de cânones, repertórios e catálogos - transitando do teatro à música, da pintura à literatura - e especificamente à instalação de museus, os primeiros contextos de objetivação de 'culturas' (POULOT, 2003, p. 37).

Dessa forma, pode-se dizer que o século XVIII, à luz da filosofia iluminista, pôde consolidar os avanços relativos à cultura material, sobretudo os que se referem às noções de colecionismo, patrimônio, mu-

seus, traduzindo-os inclusive através do desenvolvimento de museus como instituição, de legislação específica sobre monumentos históricos e do surgimento de disciplinas relativas ao estudo das artes e da percepção estética. Porém, é importante ressaltar que tal cenário se construiu justamente pelos fundamentos teóricos e estéticos fornecidos pelo período renascentista, caracterizado pelo interesse na busca pelo saber, pela investigação e, sobretudo, pela ruptura na concepção das ideias de arte e de artista.

Ao realçar a importância da razão e das questões racionais, o Humanismo mudou o tradicional domínio da teologia sobre a vida terrena. Um reflexo disso é que, apesar de os temas religiosos ainda serem abordados na pintura, artistas como Leonardo da Vinci e Caravaggio representavam o sagrado através de pessoas comuns.

Somente a partir do Renascimento tem início uma mudança na noção de criação artística, e o homem passa de artesão/artífice a artista, sendo então considerado um sujeito criador. A ideia da existência de um sujeito criador, surgida no final da Idade Média, contribui para o reconhecimento do artista, que adquire um status social mais elevado do que o do artesão medieval. A força criadora passa a ser individual, e a personalidade do artista começa a se sobrepor à criação em si, operando um deslocamento da importância da obra para a do autor. Nesse sentido, pode-se dizer que se insurge a noção de autoria, e as obras de pintores e de escultores passam a ser assinadas. Os artistas, muitas vezes apoiados social e financeiramente por príncipes governantes, tomam consciência do poder de criar livremente, obedecendo às leis apenas do próprio gênio.

Com tudo isso, no Renascimento desponta a noção de criação autônoma, já que antes o objeto artístico deveria responder às exigências do comendatário e, portanto, tinha uma finalidade utilitária: embelezar, ornar, decorar, celebrar. Com o desenvolvimento do status do artista, cresce também o mercado de arte e o público consumidor dessa arte. O valor de troca começa a prevalecer sobre o valor de uso, este calculado pelo custo do material e do tempo de trabalho. Passa-se então do quantitativo ao qualitativo. O artista perde o vínculo com as antigas corporações, como era na Idade Média, bem como deixa de estabelecer um elo entre a obra e sua utilidade.

O mercado de arte se amplia nos séculos XVII e XVIII, constituindo uma clientela e pondo em cena outras questões relativas à obra de arte, tomando consciência de que a concepção de arte vai além

do valor econômico, incluindo também valores ligados à emoção e à sensibilidade.

No Renascimento, a dualidade entre razão e sensibilidade não existia, já que a imitação constituía o princípio estético dominante e a arte tinha por objeto a natureza, o homem ou Deus. Nessa época, tem início também a reivindicação de um saber científico – a matemática, a aritmética, a geometria – como reconhecimento de um status científico presente na criação artística. Dessa forma, pintar ou esculpir não são mais atividades manuais, artes mecânicas, mas atividades intelectuais. A mimesis, porém, não é um ato servil do homem, mas sobretudo uma homenagem a Deus, que permite aceder à beleza; essa é a ideia que vigora desde o Renascimento e permanece nos séculos XVII e XVIII. Porém, se a noção de percepção estética ainda não existe, é no Renascimento que começam a se desenvolver questões como sensibilidade e emoção relacionadas à obra de arte. E são essas algumas das questões que passaram ao século seguinte.

Assim, ao discutir as concepções de museu e de patrimônio cultural a partir de uma perspectiva histórica, observa-se que a cultura renascentista forneceu os antecedentes estéticos que possibilitaram fundamentar, nos séculos seguintes, a formação de instituições culturais, da consolidação da percepção estética e, conseqüentemente, de novas formas de pensar o patrimônio cultural. Ao pôr em cena a relevância do belo, do conhecimento, da arte e da memória, o Renascimento introduziu as diretrizes para uma cultura material em diálogo permanente com a sociedade da qual ela faz parte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKAMATSU, Etienne. **Mémoire, temps, histoire**. Paris: PUF, 1996. Tradução minha do trecho original.

BARBIER, Frédéric. Patrimoine, production, reproduction. **Bulletin des Bibliothèques de France**, n. 5, Patrimoines, Paris, 2004. Tradução minha do trecho original.

BLOM, Philip. **Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

CHAGAS, Mário. **A imaginação museal: museu, memória e poder** em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2006.

GLÉNISSON, Jean. O objeto material da pesquisa: o documento. In: **Iniciação aos estudos históricos**. São Paulo: Difel, 1961.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Porto Alegre: Unisinos, 1999.

LE GOFF. Memória. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. p. 11-47.

MALRAUX, André. **Le musée imaginaire**. Paris: Gallimard, 2006 (1951).

MELOT, Michel. Qu'est-ce qu'un objet patrimonial? **Bulletin des Bibliothèques de France**, n. 5, Patrimoines, Paris, 2004. Tradução minha do trecho original.

POMIAN. Coleção. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

POULOT, Museu, nação, acervo. In: BITTENCOURT, José Neves et alii. **História representada: o dilema dos museus**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

SCHAER, Roland. **L'invention des musées**. Paris: Gallimard, 2007. Tradução minha do trecho original.

SUANO, Marlene. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

*O patrimônio
histórico e
a cultura
material no
Renascimento*

371